

Amícola, José

Perlongher: Memoria, luto y melancolía

VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria

18, 19 y 20 de mayo de 2009

CITA SUGERIDA:

Amícola, J. (2009) Perlongher: Memoria, luto y melancolía [en línea]. VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 18, 19 y 20 de mayo de 2009, La Plata. Estados de la cuestión: Actualidad de los estudios de teoría, crítica e historia literaria. En Memoria Académica. Disponible en:
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3502/ev.3502.pdf

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>

<http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5

Perlongher: memoria, luto y melancolía

José Amícola
Universidad Nacional de La Plata

Resumen

Partiendo de la oposición establecida por Freud entre duelo y melancolía, la presente ponencia revisa dicha oposición así como las relecturas de Judith Butler y Christian Gundermann para pensar la performance oral de Néstor Perlongher con su poema "Cadáveres" (escrito en 1981 y leído por él mismo en 1990) como trabajo de la memoria. Parece pertinente ahora preguntarse si en esa lectura pública Perlongher interpeló al terrorismo de Estado que arrojaba a los deudos de las víctimas a la imposibilidad del trabajo de duelo y si esa imposibilidad los hacía a esos deudos "melancólicos". La idea central de la exposición es, por otro lado, que esa realización del poeta instala en la literatura argentina una definitiva ruptura con otras performances poéticas, al tiempo que da algunas pistas para una interpretación del lugar que le correspondería a esta forma de experimentación artística como (im)posibilidad de poetizar el horror. El muchachito de Avellaneda, N.P., exhibe en su realización oral voces mimadas como orquestación polifónica: el discurso de la maestra, de la señora pequeño-burguesa, del homosexual de barrio, etc. Nuestra hipótesis de trabajo es que estamos, entonces, ante un ejercicio de memoria que se halla tan ajeno al duelo como a la melancolía, y más cercano al ritual artístico igualmente transitado por Juan Gelman o Griselda Gambaro.

Palabras clave: *luto-melancolía-memoria-género-Néstor Perlongher*

"...se oye el ruido de los muertos de mi país peleando contra la vejez del mundo"
Juan Gelman: "Hacia el sur" (1982)

A Perlongher no le sienta el luto, pero tampoco la melancolía. Pero vayamos primero al origen psicoanalítico de estos términos. En 1917 Freud dio a la luz un artículo que sería uno de sus textos más leídos. Lo había titulado "Trauer und Melancholie" (Duelo y melancolía). Allí su autor, a partir de la experiencia obtenida en el trato con sus pacientes, establecía que los dos estados eran pasajeros; pero mientras el duelo era una situación normal ante una pérdida, la melancolía era un estado muy extraño (105). En los dos casos se trataba, con todo, de la direccionalidad de la libido (106). Es evidente, entonces, que ambos aspectos aparecieran como las dos caras de una misma moneda. Sin embargo, ¿era la situación tan simétrica como pretendía Freud? El individuo que no se resignaba a la pérdida del objeto podía (y para nuestra lectura es importante este verbo modal) transformar la pérdida en una disminución de la estima de sí. Es por ello que Freud puede decir que en el duelo el mundo se tornaba más pobre para el doliente, mientras que con la aparición de la melancolía la pobreza caía sobre el individuo que la sufría (107). De este artículo resultaba, claro está, la importancia de la investidura de objeto, aquello en lo que invertimos todo nuestro capital y que nos traiciona al desaparecer. El duelo, por lo tanto, intenta romper los lazos con el objeto perdido. Pero, ¿qué pasa con la melancolía?

Para la feminista Juliana Schiesari es importante señalar la persistencia actual de una tradición que vendría desde el Renacimiento por la cual se asocia la melancolía con la genialidad creativa de los grandes artistas, dejando la categoría (depreciada) del duelo para la condición femenina (cf. Fabry 2008: 150). Esta afirmación salida del feminismo reafirma una división tajante entre los dos polos pensados como diametralmente opuestos, mostrando en qué medida también Freud capitula ante la oposición renacentista en su artículo, por lo menos si consideramos que el tema de la melancolía desaloja del texto el interés por el duelo que aparece en el título. En rigor, su autor en todos sus aportes metapsicológicos se dedica a pensar exclusivamente acerca del milagro de la creación artística en el caso de los varones ilustres (como Dostoievski, Michelangelo o Hoffmann).

Ahora bien, cuando pensamos lo que ofrece para la reflexión en ese campo el famoso poema "Cadáveres" de Néstor Perlongher (escrito hacia en 1981, publicado en 1987

y registrado con su voz por el autor en 1991, como oda posmoderna) surge la convicción de un momento diferente del hecho luctuoso: los cadáveres de la dictadura están presentando el cuerpo, condición para el duelo, pero no sus nombres. Este anonimato se revelaba como un escollo todavía más perverso para lograr la elaboración del duelo por parte de los deudos. El texto poético es, en este mismo sentido, una intervención social que como letanía ritual y coral trae a lo público ese hecho. Sin embargo, no está pensado como creación artística para suturar las heridas como en el trabajo del duelo, sino más bien para reabrir las. La salmodia oral imita un ritual fúnebre, pero se escapa del género discursivo mencionado por entre las costuras que abre, dejando paso a un coro de voces que desequilibran el rito.

Cuando Judith Butler volvía su mirada a uno de los personajes clásicos más visitados, Antígona, lo hacía para sostener que la protesta de la heroína griega era una forma de melancolía que desafiaba al poder. Para Butler el duelo sería así algo perteneciente a la esfera privada y retirada; pero ese retiro es justamente lo que Antígona no realiza. Este es el punto de partida para un libro reciente que desde su título (*Actos melancólicos*), pretende desbaratar la dicotomía crasa de la diferencia sexual, sin lograrlo realmente. Su autor, Christian Gundermann, analiza justamente el texto que yo denomino “oda” de Perlongher para leerla como un acto que rompe con la pasividad atribuida al duelo. Las Madres de Plaza de Mayo actuarían así como modernas Antígonas gracias a la conjunción de la “memoria individual” y la “memoria colectiva”. Antígona, por su parte, bregaba por enterrar a su hermano Polinices, con quien estaba ligada por lazos de sangre muy estrechos ya que era el hermano al que amaba incestuosamente (cf. Femenías 2007: 26).

En este paralelismo, Perlongher –tomándoles la palabra a las Madres de Plaza de Mayo– se situaría con su “oda” ante un hecho público que ha sido ocultado por el Estado. A diferencia de la protesta colectiva de las Madres, el poeta acentuaría en su texto el carácter de anónimos de esos cuerpos, tan despojados de entidad. No se trata en el poema de que sean solamente insepultos o sepultados clandestinamente, sino que su reverberación se cierne sobre la cultura como una catástrofe que llevaría al fin de las formas civilizadas de cultura. Según Gundermann, en la Argentina el Estado habría arrojado a los deudos a una situación singular mediante lo que el autor denomina “maquinaria melancolizante” por la falta de sepelio (13). El error de este investigador alemán se hallaría, a mi juicio, en su excesivo binarismo y en una interpretación mecanicista de las enseñanzas freudianas. La imposibilidad de duelo por razones externas no lleva necesariamente a la melancolía. De aquí la idea de Gundermann, demasiado simplista, de que las Madres de Plaza de Mayo son seres melancólicos que en lugar de ensimismarse, habrían actuado y, con ello, roto el círculo de la maquinaria totalitaria. Mi crítica se dirige a la primera parte de la caracterización, por supuesto.

Sin embargo, la discrepancia mayor con la investigación de Gundermann en torno a Perlongher se manifiesta en algunas aseveraciones marginales, que sin embargo, pueden estar dando el tono a un error más amplio. Gundermann realiza, en efecto, una homologación de la “Academia Norteamericana” (así presentada en bloque y sin fisuras) con un neoliberalismo global que tendría su máxima expresión en los estudios *queer*. Por mi parte, creo que este investigador acierta cuando sostiene que Perlongher se opuso a la euforia triunfalista del “Orgullo gay” al enarbolar la cuestión de los cadáveres (171-172). En cambio, es ciertamente falso pensar que la movida *queer* concierne al *establishment* intelectual y que, por lo tanto, Perlongher estaría afuera de esa corriente.

Pero vayamos al registro del poema por su autor. Según Ana Porrúa en un artículo aparecido en *Punto de Vista*, Perlongher ha producido un giro diametral a la lectura de poesía en la Argentina, pues aprovechando la brecha abierta por las vanguardias históricas, especialmente en recitados dadaístas y futuristas, abandonó el tono elegíaco y la solemnidad cultivada por los románticos y de uso generalizado todavía en el siglo XX, amén de la tradición argentina que pareció culminar con Girondo. En la investigación de Porrúa, con cuyos resultados coincido, el estribillo repetido 55 veces en

tonos diferentes culmina con el desenmascaramiento del final en su negación absurda: "No hay cadáveres". Los tonos, entretanto, no se han conservado de una manera lógica, sino que han entrado en una suerte de sube y baja atonal, jugando con el asombro, la ingenuidad, la sorpresa, la réplica, el susurro y la interrogación (45). Las marcas múltiples de registros recuerdan una polifonía de voces que remedan hablas populares o barriales, acentuadas por un grado paroxístico de afectación. Habría así una interpretación de autor más teatral que poética que permite postular, que esta sería en la Argentina "la primera operación de vanguardia de la voz poética, la única que abandona el registro melódico" (45). El poeta se apoya ahora, claro está, en una sonoridad inusual del recitado que imita la oralidad con toques de ironía, amplificando las exclamaciones y "con un timbre cercano al grito (o al gritito) pero con un carga de artificialidad" (Porrúa 2007: 44). Recordemos, de paso, que la ironía es una figura retórica en la que las palabras transmiten un significado diferente del literal, entre el humor seco y el ligero sarcasmo, o, más sencillamente, como figura mediante la cual se significa lo contrario de lo que se dice. Agreguemos que la ironía implica un ejercicio de distanciamiento crítico por parte del individuo con respecto a sí mismo y a las cosas que lo rodean. Relacionada con la parodia y la sátira, la ironía, al trabajar en ese delicado límite entre lo verdadero y lo falso, desestabiliza el propio funcionamiento de la lengua (afirma y niega a la vez), además de quebrar las falsas certezas. Ella propone también un extraño equilibrio entre lo cómico y lo serio. Ahora bien, cuál es el uso que un escritor con las inclinaciones sexuales de Perlongher puede hacer de ese registro. Ello coincide evidentemente con el uso de la ironía típica entre los grupos homosexuales (como el uso de los femeninos gramaticales) que ha sido estudiada por David Halperin (2005: 45).

Lo que el artículo de Porrúa, sin embargo, no trata a fondo, tiene que ver con la cuestión de género, es decir, hay allí una arremetida de Perlongher como activista y escritor. Esa avanzada fue *avant-la-lettre* un operativo *queer*, según la opinión también de Brad Epps formulada ahora en el número 225 de la *Revista Iberoamericana*, dedicado a este tema. En rigor, Perlongher es la gran estrella del firmamento latinoamericano *queer*, según el tono que se deduce de la mayoría de los estudios del número mencionado. Y esto no puede causar extrañeza, pues como afirma Luciano Martínez en la Introducción del *dossier* por él coordinado en esa revista: "...la teoría *queer* pasa a concebir la sexualidad como algo móvil, ambiguo y ambivalente, siempre mutable de acuerdo al contexto histórico-cultural" (Martínez 2008: 863).

En este mismo sentido, coincido también con Brad Epps, quien critica a Gundermann por su desconocimiento de la teoría *queer*, una esfera de la que el estudioso alemán apresuradamente desvincula a Perlongher (Epps 2008: 903, n. 8). Para Epps, en cambio, los textos ensayísticos perlongherianos preceden y presagian la obra de críticos como Judith Butler, pues el escritor argentino "formula una teoría de la sexualidad como construcción, montaje, maquillaje, actuación o *performance* años antes del advenimiento de la teoría *queer*" (Epps 2008: 911). Y en mi opinión esto se produce en todos los textos de Perlongher y no sólo en sus ensayos. De hecho, lo que está llevando a cabo el escritor con su lectura propia de "Cadáveres" es una intervención estético-política, en la que el "gritito" subrayado por Porrúa en la dicción torcida y rara viene a desvirtuar cualquier estabilidad esencial y a producir un impacto en la escucha que tiene que ver con la hipermostración de la diversidad sexual por medio del juego de interacción de territorios: lo sexual también es político, los significantes se impregnan de significado, "la loca" también puede poner su propia experiencia para enfrentar al autoritarismo y no sólo para relatar algo más del goce promiscuo.

Para terminar, digamos que es gratificante que Amy Kaminsky en otro artículo del mismo número 225 de *Iberoamericana*, haya llegado a consignar que nuestro grupo de la Universidad Nacional de La Plata, junto con el Área *Queer* del Centro Rojas de la UBA sean las puntas de lanza de esta movida *queer* en la Argentina (Kaminsky 2008: 891) la que, contra lo que sostiene Christian Gundermann no viene a ser una moda más venida del Norte, sino una concepción epistemológica a la que se le puede adjudicar haber dado un

paso adelante en las consideraciones de género, en las que justamente Perlongher es un aguerrido y temerario precursor.

Bibliografía

Epps, Brad (2008). "Retos, riesgos, pautas y promesas de la teoría *queer*". *Revista Iberoamericana*, Núm. 225, pp- 897-920.

Femenías, María Luisa (2007). "Antígona". S.B.Gamba (coord.). *Diccionario de estudios de género y feminismos*, Buenos Aires: Biblos.

Freud, Sigmund (1917). "Trauer und Melancholie". Idem, *Das Ich und das Es und andere metapsychologische Schriften*. Francfort: Fischer, 1989.

Fabry, Geneviève (2008). *Las formas del vacío. La escritura del duelo en la poesía de Juan Gelman*, Amsterdam/N.York: Rodopi, 2008.

Gundermann, Christian (2007). *Actos melancólicos. Formas de resistencia en la posdictadura argentina*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Halperin, David H. (2005). "Amour folle". *Conferences Litter Strasbourg 2003*, París: EPEL, pp. 41-71.

Kaminsky Amy (2008). "Hacia un verbo *queer*". *Revista Iberoamericana*, Núm. 225, pp. 879-895.

Martínez, Luciano (2008). "Transformación y renovación: los estudios lésbico-gays y *queer* latinoamericanos". *Revista Iberoamericana*, Núm. 225, pp. 861-866.

Perlongher, Néstor (1997). *Poemas completos*. Buenos Aires: Seix Barral.

www.courses.ex.ac.uk/latinamericanstudies/authors/literature/perlongher/cadaveres.htm

Porrúa, Ana (2007). "Simetrías y asimetrías: la voz en la poesía". *Punto de Vista*, Núm. 89, Dic. 2007, pp. 41-45.

Schiesari, Juliana (1992). *The Gendering of Melancholia. Feminism, Psychoanalysis, and the Symbolics of Loss in Renaissance Literature*. Ithaca/Londres: Cornell University Press, 1992.